

ARTÍCULOS

Arte, Individuo y Sociedad

ISSN: 1131-5598

<http://dx.doi.org/10.5209/ARIS.60635>EDICIONES
COMPLUTENSE

Estructuras de acogida, progreso y sistema educativo. Una aproximación a partir de la serie *The Wire*

Marc Pallarès-Piquer¹

Recibido: 14 de junio de 2018 / Aceptado: 13 de diciembre de 2018

Resumen. Las estructuras de acogida están dotadas de capacidades que desencadenan pautas que determinan unidades de mutua pertenencia en los procesos sociales. Este artículo analiza si los personajes de la serie *The Wire* tienen la posibilidad de adscribirse a estructuras de acogida que orienten sus vidas. El resultado de la investigación evidencia que los personajes quedan reducidos a una pugna por la autoconservación. Las estructuras de acogida no son capaces de irrumpir sobre la precariedad de estos personajes, puesto que hay una inercia existencial que cruza todo el material humano y social, dotando a aquello que abarca de un carácter inestable. Ni siquiera la educación puede erigirse en una estructura de acogida al servicio de los personajes. En consecuencia, cada personaje verá en la justificación del tipo de vida que él mismo lleva antes un fenómeno deslocalizado que una opción de transacción entre las cosas que conoce del mundo y la realidad. También se ha llegado a la conclusión que la concreción de lo indeterminado que desarrolla toda obra artística condiciona a la totalidad del ser humano como una intersección con saltos vitales que alzan la existencia individual hasta una fase ontológica cuyas formas existenciales trascienden los parámetros de la expresividad artística.

Palabras clave: Estructura de acogida; arte; serie televisiva; educación.

[en] Reception structures, progress and educational system. An approximation from the *The Wire* series

Abstract. The host structures are endowed with capacities that trigger patterns that determine units of mutual belonging in social processes. This article analyzes if the characters of the series *The Wire* have the possibility of being assigned to host structures that guide their lives. The result of the investigation shows that the characters are reduced to a struggle for self-preservation. The host structures are not able to break through the precariousness of these characters, since there is an existential inertia that crosses all the human and social material, endowing it with an unstable character. Even education can not be erected as a welcome structure at the service of the characters. Consequently, each character will see in the justification of the type of life in front of him a delocalized phenomenon that a transaction option between the things he knows of the world and reality. It is also come to the conclusion that the concretion of the indeterminate that develops all artistic work conditions the totality of the human being as an intersection with vital leaps that elevate the individual existence to an ontological phase whose existential forms transcend the parameters of artistic expressiveness.

Keywords: reception structures; art; television series; education.

Sumario: 1. Introducción. 2. Estructuras de acogida. 3. Resignación elevada, evolución limitada y progreso herido. 4. Estructuras de acogida y sistema educativo: el reto del encuentro. 5. La obra de arte como determinación de lo indeterminado. 6. Reflexiones finales. Referencias.

¹ Universidad Jaume I de Castellón (España)
E-mail: pallarem@uji.es

Cómo citar: Pallarès-Piquer, M. (2019) Estructuras de acogida, progreso y sistema educativo. Una aproximación a partir de la serie *The Wire*. *Arte, Individuo y Sociedad* 31(2), 375-392.

1. Introducción

*The Wire*² es una serie de televisión creada por el escritor y periodista David Simon en los 2000, que transcurre en Baltimore y que consta de 60 capítulos, en 5 temporadas, emitidas de 2002 a 2008. Se trata de una creación artística que se adapta a muchas de las características del cine negro³ clásico (García Martínez, 2012) y en la cual cada temporada se ocupa de una cuestión social. La primera se centra en el tema de las drogas; la segunda es una aproximación a las condiciones laborales de los trabajadores del puerto; la tercera es un análisis sobre la cultura política y las mínimas opciones de reformas; la cuarta aborda los problemas del sistema educativo y la quinta focaliza su trama en el mundo del periodismo.

La serie “lleva a cabo una radiografía (...) de los principales estamentos de la sociedad occidental contemporánea, situada en Baltimore, pero extrapolable – salvando las distancias– a cualquier gran ciudad del mundo” (Onandia, 2013, p. 139). De hecho, la clave interpretativa no son las personas individuales sino los engranajes en los cuales se insertan. Lo radicalmente potente es la ciudad, que funciona como un mecanismo que absorbe a los personajes hasta el punto de sustituir a los unos por otros (Cigüela y Martínez, 2016).

Más que una serie realista, se trata de una serie “real”, sin espacios creados artificialmente, con una ciudad en la que toda acción es una estructuración de la experiencia humana que nos transmite, sin filtros, la esfera ideológica y profunda de Baltimore a partir de una representación de la ciudad prácticamente literaria⁴. Hablamos de una concepción del realismo que acepta que solamente adentrándose en su esencia formal el arte puede aspirar a elucidar el conocimiento de la realidad y a persistir fiel a su cometido revelador (Pérez, 2017). El creador de la serie afirma que:

No solo terminamos la serie con la sensación de conocer Baltimore, sino que intuimos que la existencia de cualquier metrópoli de los Estados Unidos se rige por patrones similares. La mezcla migratoria, la importancia del estatus, la pobreza, el gueto psíquico y físico, el problema de la educación, los límites de la ley siempre sobrepasados por los actos delictivos, la corrupción institucional, la violencia. Todo eso es, a través de la lente estadounidense, finalmente universal (Carrión, 2011, p. 45).

Los problemas personales en el día a día de los personajes son los que imponen el sentido, *su* sentido. Este sentido es “un daño que no es una conspiración de pocos villanos sino una tragedia que nos involucra a todos” (Jagoda, 2011, p.193);

² La serie se ha convertido en lo que algunos críticos denominan como “serie de culto” (Lasierra, 2012).

³ Como muy agudamente argumenta Schrader (1996, p. 53) “el cine negro no es un género. No se define por convenciones de contexto y conflicto (...) sino más bien por aspectos más sutiles de tono y ambientación”.

⁴ En este sentido, Vargas Llosa (2011) afirma que “*The Wire* tiene la densidad, la diversidad, la ambición totalizadora y las sorpresas e imponderables que en las buenas novelas parecen reproducir la vida misma (en verdad, no es así, pues la vida que muestran es la que inventan), algo que no he visto nunca en una serie televisiva, a las que suele caracterizar la superficialidad y el esquematismo”.

se trata de un daño que se canaliza a través de factores cotidianos como la falta de esperanza o la imposibilidad de muchos personajes de poder progresar socialmente.

Todo ello toma forma en una especie de esfera de “pérdida del sentido” de estos personajes, que deambulan *en un ser* sin sentido que, en la práctica exegética, les hace permanecer sin aspiraciones de progreso. En realidad, ocurre que no cuentan con *phrónesis* alguna que les aleje de la tragedia (Beuchot, 2016); la *phrónesis* se limita a erigirse en una condición que los impulsa hacia experiencias vivenciales que pueden resituarlos en algo parecido a un “estado” que, en el mejor de los casos, los aproxima a momentos puntuales donde todo se limita a la posibilidad de *sobrevivir*. Y no nos referimos solo a aquella supervivencia que lleva a muchos personajes a tener que recurrir a la venta de droga en las “esquinas” sino también a otros que, por ejemplo, pierden su puesto de trabajo como policías y tienen que reintroducirse en el mercado laboral desempeñando otras tareas laborales, etc.

Para aspirar a alcanzar este estado de supervivencia, y a partir de la noción de “estructura de acogida” de Duch (1997; 2002), que pone de manifiesto que “el ser humano requiere de un conjunto de transmisiones que le faciliten insertarse y recorrer su trayecto vital, transmisiones que se obtienen mediante el acogimiento y el reconocimiento en el seno de una comunidad” (Castellanos, 2014, p. 146), en este trabajo vamos a explorar los diversos estratos que componen a *The Wire* como creación artística y vamos a analizar qué estructuras de acogida hacen posible la integración (o el aislamiento) de sus personajes en el flujo de la sociedad en la que se insertan.

Lo haremos a partir de la convicción de que *The Wire* es una obra que, más que estructurar los elementos audiovisuales jerárquicamente, los configura paratácticamente, en yuxtaposición. Por ello consideramos a *The Wire* como algo inacabado, es decir, una serie que, entrelazada con otras informaciones fenomenológicas, se encuentra en constante formación, porque dirige nuestra mirada hacia disposiciones de carácter funcional capaces de vincular entre sí a las distintas alteraciones de los fenómenos sociales.

2. Estructuras de acogida

El ser humano nunca queda del todo civilizado, ni quizás tampoco educado de manera sempiterna, puesto que, en realidad, somos seres persistentemente perfectibles. Por eso, siguiendo los postulados de Husserl, podemos decir que el yo que vemos en nosotros mismos es un sujeto trascendental, esto es, constituyente, en constante evolución (Floridi, 2017); de hecho, los seres humanos “siempre resultamos insuficientes” (Fullat, 2000, p. 22). Para Castellanos (2014, p. 146) “en el momento de nacer el hombre es un ser completamente desvalido y desorientado le faltan puntos de referencia fiables y lenguajes adecuados para poder instalarse en el mundo, es decir, para humanizarse en el mismo acto de humanizar su entorno aprendiendo todo lo necesario para vivir y convivir”.

Además, la vida es un flujo perenne, un *continuum* en cuyo transcurso los seres humanos tenemos el reto de encontrar la mejor manera de integrarnos. A la estela de esto, y en ausencia de benévolos parámetros invisibles, las estructuras de acogida nos proporcionan los mecanismos para participar de aquel vivir y convivir al que

hacia referencia la anterior cita de Castellanos, pues hacen posible la actualización de las capacidades que le han sido (pre)concedidas al ser humano.

Como el ser humano vive en un horizonte social, las estructuras de acogida tienen la capacidad de evocar -desde el presente- el pasado, así como también la potestad de proyectar el futuro. En base a un pasado, un presente y un futuro que no tengan que ser experimentados bajo formas que puedan ser consecuencia de situaciones de carencia y de enfrentamiento con nuestro entorno, y a partir de unas ambiciones personales que no deben exigir crecimientos más allá de los exclusivamente necesarios, para Duch:

Las estructuras de acogida constituyen el marco en cuyo interior el ser humano puede poner en práctica aquellas teodiceas prácticas que tienen la virtud de instaurar, en medio de la provisionalidad y novedad de la vida cotidiana, diversas praxis de dominación de la contingencia⁵. [...] Las estructuras de acogida establecen los *criterios* para que el hombre pueda ser acogido en su éxodo hacia la “tierra prometida” a través de los variados y variables caminos de la existencia humana que, a menudo, no son sino confusos e inciertos caminos de bosque (Duch, 1997, pp. 27-28).

Tradicionalmente, ha sido en las estructuras de acogida donde se han desarrollado las transmisiones necesarias para la constitución del ser humano, ya que “las estructuras de acogida han sido determinantes para el desarrollo orgánico del hombre en todas las etapas que ha recorrido en la historia de la humanidad” (Duch, 2002, p. 13).

La concreción de una fundamentación *adaptativa* en las estructuras de acogida no resulta trivial si recordamos que, con el imperativo categórico, Kant explicitó una serie de categorías cuyo alcance es prácticamente incontestable; en consecuencia, tan solo aquellas posibilidades que incorporan en cada caso concreto situaciones susceptibles de ser articuladas (de ser “acogidas socialmente”) se corresponden con nuestra idea de integración⁶, que se desarrolla en medio de interacciones situadas en el curso de aquellas acciones en las que las personas nos orientamos según nuestras aspiraciones de validez previamente anheladas (ambiciones personales, necesidad de formarnos, intereses, etc.).

Aunque estén marcadas por la persecución de la temporalidad, las estructuras de acogida permiten la integración de las personas en el seno de la sociedad, porque su rol es el de la configuración simbólico-social de la realidad; así, “la socialización de los miembros de los grupos humanos es posible, como algo tangible y operativo, solo a través de las estructuras de acogida” (Castellanos, 2014, p. 149). Por lo tanto, las estructuras de acogida convocan el corazón de la vida social, acompañan a todo trance colectivo, son, a la postre, elementos de transcurso y acción que imprimen sellos de integración social en base a una serie de *crescendos* graduales.

También entran en juego otras dimensiones. Desde la dimensión psicológica, las estructuras de acogida ofrecen la posibilidad de que las personas podamos ir

⁵ Para Wittgenstein la noción de contingencia expresa todo aquello que “puede ser de otra manera” (Orsì, 2006).

⁶ En este sentido, por muy eficiente que resulte una estructura de acogida en un contexto determinado, hay que tener presente que en la historia del mundo otras sociedades quizás hayan podido funcionar sobre la base de otros códigos y sobre los parámetros de unas estructuras de acogida diferentes (Mendoza, 2017). De hecho, algunas corrientes filosóficas atribuyen al pragmatismo trascendental la aspiración última en los procesos de integración social, porque sugiere escenarios de entendimiento y confluencia sobre una base (cultural, política y social) que soslayan la consistencia de cada estructura de acogida particular (García y Lorente, 2017).

adquiriendo una identidad. Así, aspectos como nuestro carácter, el estado de ánimo, la autoestima o el grado de predisposición que adoptemos a la hora de relacionarnos con el resto de personas son elementos determinantes y relacionales que, de una manera u otra, terminan condicionando nuestra adaptación social y nuestra estabilidad emocional.

Desde la dimensión cultural, las estructuras de acogida permiten la inserción de las personas en el discurrir de una tradición determinada, “proceso en el cual interiorizan individual y colectivamente los simbolismos, representaciones y valores que lleva a cabo la selección que es propia de cada cultura humana” (Castellanos, 2014, p. 149).

Desde la antropológica, condicionan y actualizan aquellas opciones vitales que nos permiten desarrollar conexiones comunicativas con el pasado y sugerir conexiones comunicativas para el futuro (Castro, 2017). En este sentido, Duch (1997, p. 26) afirma que “la socialización (...) y la anticipación simbólica sólo llegan a convertirse en algo verdaderamente importante en el tejido de la existencia humana por mediación de las estructuras de acogida, que (...) en y desde el presente, permiten establecer una vinculación creativa con el pasado, a fin de imaginar y configurar el futuro”.

De esta manera, estas tres dimensiones determinan la capacidad que las estructuras de acogida tienen para regular la experiencia de la totalidad de la realidad en el marco de la adaptabilidad al medio y en el conjunto de los momentos de los que poco a poco se van constituyendo nuestras vidas, es decir, en la culminación de la vida en la misma vida, en la configuración del ser humano a través de (o “a pesar de”) los inquietantes acontecimientos que le acompañan. Se convierten, en cierta manera, en una posibilidad de activación de las diferentes capacidades simbólicas y en el camino a recorrer por parte de todas aquellas realidades que nos resultan incompletamente culminadas.

Las estructuras de acogida están dotadas de una serie de capacidades que disponen y desencadenan la exterioridad de aquellas reglas y pautas sociales que fijan unidades de mutua pertenencia en los procesos sociales y en todos los procesos subjetivos que, de una manera u otra, los humanos consideramos que nos pertenecen⁷. Se trata de unos procesos de honda raíz, que son horadados por el núcleo común de su liminaridad y por su idiosincrasia mediadora, focalizada en creencias, convicciones, tradiciones, determinaciones históricas, etc (Sierra, Caparrós, Salvador y Martín, 2017).

El legítimo deseo de que las estructuras de acogida faciliten la vida de las personas no erradica el pesimismo (ni algunos de los problemas que la ciudadanía puede tener, resida en la parte del mundo que resida), porque el hecho de exigirles una concesión de competencias excesiva podría conferirles una confianza existencial difícilmente justificada. Por eso la exterioridad de reglas y pautas sociales va a venir siempre acompañada por estados de interiorización individual que, en algunas ocasiones y en algunos contextos determinados, dificultan la mediación de la realidad que las estructuras de acogida pueden desplegar.

⁷ De hecho, el propio Duch (1997, p. 28) afirma que “las estructuras de acogida, para que realmente lleguen a ser lo que su nombre sugiere, deberían ser instancias críticas, que coadyuvasen a que el ser humano estuviera en condiciones de practicar algo que es esencial para su humanización: el arte de la crítica, el arte de encontrar criterios”.

Como vamos a ver en el siguiente apartado, un producto artístico, (en este caso la serie *The Wire*), puede mostrar la relación (o la no relación) que existe entre la integración social y la presión de continencia que acompaña a cada ser humano en particular (Larrañaga y Yubero, 2017). Disponemos de dos elementos cuyo efecto de transmisión reside en su vinculación semiótica y antropológica: la integración (o no integración) de las personas en una estructura social y la expresión artística que nos la *muestra*, que responde a unas coordenadas conceptuales muy concretas (las coordenadas expresivas de un producto audiovisual, en este caso).

Así, lo que se analizará en los dos siguientes apartados está condicionado por unos elementos expresivos “situados” en su ámbito propio, el audiovisual, con cánones que permiten que el relato se mueva de un polo a otro, de un estado a otro, a través de mensajes, cambios y transformaciones.

3. Resignación elevada, evolución limitada y progreso herido.

Los personajes de la serie quedan reducidos a una pugna por la autoconservación; resulta indiferente si nos fijamos en los que venden droga (protagonistas de la 1ª temporada y coprotagonistas del resto), en los trabajadores del puerto (2ª), en los policías (presentes en todas), en los políticos (principalmente 3ª y 5ª), en los docentes (4ª) o en los periodistas (5ª). Muchos son los mecanismos que frenan a la autonomía que les permitiría alcanzar objetivos ubicados más allá de ella.

La reducción “al mínimo” de la posibilidad de aspirar a un progreso personal y social es una operación simultánea de la *epojé* (expresada audiovisualmente en casi todas las secuencias de la serie), y está al servicio de un mensaje que nos queda claro desde el inicio: la impotencia que sienten los personajes ante el choque entre la dificultad para evolucionar como seres humanos (la pretensión permanente a dinamizar lo que son cultural, personal y socialmente) y el lastre que obstaculiza su realización. Lo percibimos en todo el colectivo de policías; es suficiente con prestar atención a las palabras amenazantes que el subjefe Rawls espeta a Colvin, el comandante del distrito Oeste de la ciudad (que, en la 4ª temporada, será despedido y acabará colaborando en programas destinados a alumnado disruptivo en un instituto, donde también trabajará otro expolicía) en una reunión de altos cargos policiales en el tercer capítulo de la 3ª temporada: “No me importa cuántos años lleve en este trabajo. Si la tasa de delitos no cae, usted con toda seguridad caerá”.



Figura 1. *The Wire*. Reunión de mandos policiales de Baltimore. Capítulo 6 (3ª Temporada).
(Fuente: captura de pantalla realizada de YouTube).

El propio comandante Colvin, cuando ya ha sido apartado del cuerpo, (capítulo noveno, 4ª temporada), refiriéndose a los alumnos del instituto en el que ahora trabaja sentencia: “Sabía que [los alumnos] se perderían, pero no cuánto. Hablo de sentimientos, de por qué sienten esa caída de amos del universo a terror y furia sin tener conciencia de ello”.

Esta resignación se concreta no solo en lo emocional sino en lo social, lo laboral y lo político, por eso, desde el minuto uno, se nos transmite la idea de que en Baltimore el recorrido del flujo del mundo social de cada persona es como una montaña.

Los personajes pueden intentar subir la montaña, pero al final todo acaba en una especie de resignación elevada, que, a pesar de haber accedido a alguna ladera, se limita a acoplar a cada personaje a unas intenciones superficiales de su estructuración vital que solo le permiten ver la cima desde media altura. Esto convierte a cada personaje en algo así como una formulación que se conforma con justificar las laderas del mundo. En cierta manera, cada personaje *es* una de estas formulaciones de las laderas mundo, aunque la ladera no le permita calibrar las nivelaciones ni las derivaciones de su realidad. Por eso la serie se convierte en una creación audiovisual con un lenguaje que revela los contenidos de las representaciones sociales de cada personaje mediante narraciones que privilegian la dimensión de la “historia” de cada personaje antes que el relato general. Esta priorización de la historia de cada personaje se logra a través de un uso constante de encuadres conativos en los que el actor-personaje se ubica en el cuadro de forma que realza nuestra asociación con él (su espalda, su perfil, etc. aparecen en el extremo marginal de la pantalla), y nos permite otear el fondo, un fondo que los espectadores observamos *acompañados* de él.



Figura 2. *The Wire*. Encuadre conativo. Capítulo 1 (4ª temporada). (Fuente: captura de pantalla realizada de YouTube).

Aunque en determinados momentos podamos entrever que si un personaje se aventura a descifrar las formulaciones (y no se autoexige metas preestablecidas sino vías por recorrer) quizás tenga la posibilidad de aspirar *a algo más*⁸, casi siempre acaba todo en resignación. Lo vemos al final de la primera temporada, cuando están a punto de capturar a Avon Barksdale, jefe de la organización que controla la droga de la ciudad, y el policía Jimmy McNulty reconoce que “Avon era un modo de mostrar a todos lo listo que soy y lo jodido que está el departamento de policía, pero no va a servir para nada más”. La serie es implacable ejemplificando estas restricciones de progreso personal y las mínimas posibilidades de trascenderlo.

Cada personaje verá en la justificación del “tipo de vida” que él mismo lleva antes un fenómeno deslocalizado que una opción de transacción entre las cosas que conoce del mundo y la realidad⁹. Estas palabras de Bunk, un policía que en el séptimo capítulo de la 2ª temporada suplica a su teniente que vuelva a traer al departamento de homicidios al mencionado Jimmy McNulty (el excompañero que consiguió arrestar al capo de la droga pero que después fue cesado y trasladado a la guardia costera) resultan muy elocuentes: “El asunto es que Jimmy se muere por dentro [trabajando en la guardia costera], como no pille un caso de verdad acabará mal. [...] Cuando no está trabajando es el vivo retrato de un mierda borracho y autodestructivo, y cuando está trabajando es más o menos el mismo gilipollas pero por una buena causa. Cuando corre delante de la manada es cuando más cerca está el hombre de la normalidad”.

⁸ Este *algo más* es muy diverso: dejar de vender droga en las esquinas, en el caso de la mayoría de los personajes de clase social baja que protagonizan la serie. Pero esta aspiración a *ser algo más* es extensible a los policías, los trabajadores del puerto, periodistas, etc.

⁹ Subyace, aquí, la idea de la *verdad* de Rorty (Pallarès Piquer, 2017a); la verdad de cada personaje, que no es un reflejo fidedigno de la realidad sino más bien aquello que a cada personaje le es más propio creer, como queda patente cuando el personaje de Cheese sacrifica a su perro y la policía lo interroga pensando que en realidad ha acabado con la vida de algún ser humano (2º capítulo, 3ª temporada).

El principal problema de los personajes es su incapacidad para adaptarse a las estructuras de acogida como elementos vivenciales que fijan delimitaciones *a priori* de la experiencia con la finalidad de segmentar la realidad y poder intervenir sobre ella con certeza y oportunidad. Esta circunstancia incluso les lleva a desconfiar de aquello que pudiera ayudarles en la aproximación a una estructura de acogida; lo apreciamos cuando Michael, uno de los chicos que vende droga, le explica a otro chico el motivo por el cual no quiere pedir ayuda a Cutty, un antiguo preso que ha decidido montar un gimnasio para ayudar a los jóvenes a salir de la delincuencia: “No sé, es demasiado agradable, sabes, esa mierda me espanta. Es como si fuera maricón o algo así [...]. Todos son jodidamente amables allí”.

De esta manera, dimensiones que podrían adquirir forma de estructura de acogida son rechazadas por los personajes: los valores tradicionales que algunas de las familias intentan inculcar a los chicos que venden droga en las esquinas, la autoridad profesoral de la 4ª temporada, la conciencia colectiva laboral de la 2ª, o este mismo ejemplo de Cutty con el gimnasio terminan en fracaso. Cuando el discurso de la serie sugiere, mediante co-actualizaciones de significantes, que alguna de estas dimensiones citadas arriba podría convertirse en una estructura de acogida, el ritmo de la serie aumenta, gracias a una reducción progresiva de los planos; la acción narrativa se acelera de tal manera que la estructura de acogida deja de poder estar desplegada en una misma secuencia. En consecuencia, el relato audiovisual se carga de un conjunto de reflexiones paradigmáticas que nos conducen hacia la búsqueda de las relaciones que deberían mediar entre la fuerza de la estructura de acogida (el valor tradicional, la conciencia colectiva laboral, etc.) y el de los significantes, totalmente ausentes.

En cuanto a la política¹⁰, tampoco se constituye como una estructura de acogida al servicio de los personajes, a pesar de cobrar protagonismo en la 3ª temporada. Simon no nos presenta la política como un ámbito en consonancia con (ni destinado a) las normas de acción de la sociedad; más bien sucede lo contrario, desde el alcalde hasta los aspirantes a serlo, pasando por los concejales y los altos mandos policiales, son personajes incapaces de discernir las necesidades, deseos e intereses de los habitantes de Baltimore¹¹. Reivindicar como criterio primordial la extensión de la justicia de las normas y las acciones colectivas y la visibilidad de las razones a través de las cuales mejorar la sociedad no entra en sus planes, porque están más centrados en bajar estadísticas (de criminalidad, de fracaso escolar, etc.) para validar sus cargos o para legitimarse ellos mismos. Así, la serie establece (durante las cinco temporadas) las reacciones de poder por medio de unas instituciones claramente destinadas tanto a disciplinar a la ciudadanía como a ser un reflejo de formas de comportamiento, como se hace evidente en este diálogo (capítulo octavo, 4ª temporada) entre un profesor y una adolescente en el instituto:

-(Profesor): *¿sabes qué es esto? Toda la maldita escuela, y el modo en el que os movéis es entrenamiento para la calle. El edificio es el sistema y nosotros los profesores, la poli.*

-(Alumna): *Ya, no nos diga.*

¹⁰ Simon creó en 2015 *Show me a hero*, serie de solamente 6 capítulos, centrada en la política.

¹¹ No obstante, *The Wire* “enseña que la sociedad no se divide en buenos y malos uniformemente dispuestos en un tablero de ajedrez, sino que junto a la legalidad hay siempre corrupción, que aquello que regula también coarta y limita. Se trata de un territorio inhóspito en donde la libertad brilla por su ausencia” (Fernández, 2016, p. 153).

-(Profesor): *Venís aquí todos los días y practicáis como escaparos. Tratáis de llevar a cabo distintos planes. Es práctica para las esquinas. ¿No? No hay verdadera poli ni verdadero peligro, pero todos sacáis algo de esto. Apuesto a que ni siquiera lo sabías.*
 -(Alumna): *Preferiría estar afuera.*



Figura 3. *The Wire*. Diálogo entre el profesor Pryzbylowski y una alumna. Capítulo 8 (4ª temporada). (Fuente: captura de pantalla realizada de YouTube).

Con el transcurso de los capítulos, las estructuras de acogida se ponen en entredicho en cada situación práctica y en función de sus opciones de afianzarse, o, tal y como estamos comprobando, de no afianzarse, en cada caso particular.

A pesar de todo lo que hemos descrito, durante las tres primeras temporadas en momentos puntuales se nos sugiere que la esperanza en forma de estructura de acogida a la que aferrarse podría ser la educación. Son mensajes que la serie no inserta en códigos que regulan la materia de la expresión audiovisual que se va constituyendo sino en una mediatización y transmisión del tema *educacional* constituido como vivencia de sentido. La cuestión es, en tanto que la determinación de la elección y la referencia de una estructura de acogida pertenecen a la existencia humana como humana, ¿será capaz la cuarta temporada de categorizar a la educación no solo como algo que nos concierne a todos sino como un proceso de desanquilosamiento que permita a los personajes integrarse en el mundo en el que viven y desplegar las situaciones existenciales que ellos mismos construyen día a día?

4. Estructuras de acogida y sistema educativo: el reto del encuentro.

Tal y como se ha evidenciado, durante el transcurso de las tres primeras temporadas asistimos a un desencuentro entre las estructuras de acogida y los personajes de la serie; esto no solo revela que estamos ante una sociedad cargada de problemas

sino que va minando las posibilidades que estas estructuras de acogida tienen de convertirse en mecanismos que refinan y culminen un proceder que, segmentado en fases evolutivas, disponga de la posibilidad de otorgar paulatinamente rasgos de autoconsciencia a los personajes.

A pesar de que se habían ido sugiriendo actitudes que apuntaban a la educación como elemento con capacidad pedagógica y recorrido antropológico para que ciudadanos muy diversos colaboraran entre sí y alcanzaran estados que permitiesen eludir una distribución asimétrica entre las responsabilidades cívicas y las posibilidades de evolución personal, habrá que esperar a la cuarta temporada para que la serie nos ofrezca una revisión de los cuadros de objetivización de la educación como estructura de acogida.

No obstante, la opción de que *The Wire* nos presente el sistema educativo como el punto de inflexión de la integración social o el eje de desarrollo de planos de progreso social queda pronto truncada. En el primer capítulo de esta cuarta temporada ya se denuncia la falta de unos objetivos concretos cuando un profesor le comenta a la directora del instituto, “con toda honestidad, estamos en territorio desconocido. [...] ¿Qué tal si seguimos la corriente a donde sea?”



Figura 4. *The Wire*. Conversación entre un profesor y la directora del instituto. Capítulo 1 (4ª temporada) (Fuente: captura de pantalla realizada de YouTube).

En el segundo capítulo se evidencia también la falta de coordinación con otras estructuras educativas consolidadas, como el análisis del conocimiento a través de exámenes estatales, como asegura la directora del instituto: “Si les enseñamos preguntas del examen, ¿de qué se les evalúa? De absolutamente nada. Nos evalúa a nosotros. Las notas suben y podrán decir que las escuelas están mejorando”.

Y en el duodécimo capítulo se descubre la falta de interés de las administraciones públicas en una conversación entre profesores: “Allí solo les importan los exámenes estatales, ahora que habíamos empezado a avanzar un poco..., solo se preocupan por los dichosos exámenes”. A todo esto hay que añadir que:

Aparece magistralmente retratada la diferencia de intereses en el interior de la propia intervención social y sus efectos en término de separación entre los instrumentos analíticos y la realidad objeto de estudio. Esto se pone de relieve en varios momentos, en las diferentes reacciones de Colvin [el excomandante de policía] y el profesor Parenti. Mientras el expolicía busca soluciones (“¿Pero el tema es, por dónde empezamos?”) y muestra su enfado con la administración (“eso es todo, nos despachan en dos minutos”), Parenti observa las reacciones del grupo como un testigo privilegiado (“Es todo fascinante, ¿no? Es decir, clínicamente hablando”) y se muestra satisfecho con el mero hecho de haber llevado a cabo la investigación: “Cuando recibamos la subvención, lo estudiamos y ofrecemos soluciones. Si escuchan, escuchan. Si no, sigue siendo una gran investigación. Lo que publiquemos al respecto recibirá mucha atención” (Cruz, 2016, p. 214).

En vez de presentar el sistema educativo como un *pathos* con posibilidad de proponer puertas de salida (Jiménez, Fardella y Muñoz, 2017), la serie marca, señala y se ensaña con la finitud del sistema educativo. El mensaje parece claro: ni los seres humanos podemos llegar a la completa dilucidación de todos los contenidos del mundo a través de las estructuras de acogida ni el sistema educativo puede expandir el límite entre la estricta capacidad de progreso y la simple aceptación de situaciones a partir de todo lo que los personajes han vivido.

Más que un intento por acompasar la realidad de los personajes al potencial del sentido de *lo educacional* (Pallarès Piquer y Chiva, 2017b), el análisis del sistema educativo de la cuarta temporada se reduce a una mera investigación que se sitúa al margen de la acción; la dinamización de las prácticas educativas y la reflexión significativa sobre la acción, piedra angular de todo sistema educativo que pretenda ser ambicioso y socialmente efectivo (Pallarès Piquer, 2014), en *The Wire* queda como una tarea pendiente de concretar.

Si albergábamos alguna esperanza de que los personajes se acogieran al umbral de alguna estructura de acogida, la serie utiliza sus posibilidades de expresión como producto audiovisual para atenerse a principios que determinan condicionantes que minimizan las potencialidades de la educación como proceso de apoyo existencial. Cualquier acción aplicativa de la educación como antídoto o como impulso social o personal queda frustrada:

The Wire disecciona el sistema educativo en la ciudad de Baltimore, que es solo una muestra del fracaso de la educación pública en las zonas urbanas más devastadas de los Estados Unidos [...] El problema es sistémico, inherente a un sistema y cualquier medida que el sistema adopte será ineficiente. La única forma de erradicar el problema sería transformarlo. La paradoja trágica que refleja la serie es que el sistema nunca va a generar una solución que signifique su propia aniquilación (Del Ama y López, 2016, pp. 224-225).

Al acabar la cuarta temporada entendemos que las estructuras de acogida, para los personajes de *The Wire*, todavía “están por llegar”.

La concepción de Duch que arroga a las estructuras de acogida un papel como referente del desarrollo social humano nos permite confirmar que los referentes de carácter formal, psicosocial, ideológico o teológico no se configuran en *The Wire* como un horizonte alcanzable, continuo y múltiple para los personajes: las estructuras de acogida no son capaces de irrumpir sobre la precariedad de estos personajes, pues hay una inercia existencial que cruza todo el material humano y social, dotando a todo lo que abarca de un carácter inestable.

Además, al permanecer abiertas casi todas las tramas argumentales, nos quedamos sin posibilidad de clausura hegeliana alguna, por eso no resulta casual que la quinta temporada se reserve al periodismo, que es el ámbito cuyas perspectivas sobre *la verdad* pueden proyectar la procesualidad de todo aquello que la experiencia de la conciencia humana fija, analiza y desarrolla en los diferentes espacios y momentos de nuestras vidas.

El hecho de no cerrar las distintas tramas argumentales y el hecho de haber establecido un constante desencuentro de los personajes con las estructuras de acogida se ha ido configurando en un proceso de constitución artística (audiovisual, en este caso) que antecede a la determinación une la entidad existencial ubicada entre el anhelo de progreso personal y la adscripción a un tipo de vida concreto. Por eso *The Wire* es una muestra de que las obras artísticas no queman el tiempo para convertirlo en seguida en otra cosa y por eso una creación artística se puede entender como una determinación de *algo* que, en realidad, nos resultaba indeterminado¹².

En estas circunstancias, ante unos acontecimientos en los que las estructuras de acogida no encuentran hueco alguno al que poder complementar, llegamos a la quinta temporada, centrada en el periodismo.



Figura 5. *The Wire*. Periodistas trabajando en la redacción del *The Baltimore Sun*. Capítulo 1 (5ª temporada) (Fuente: captura de pantalla realizada de YouTube).

En el primer capítulo ya nos damos cuenta que el periodismo, obcecado en su obligación deontológica de confiar en la validez de la verdad, no tiene la potestad de desplegar estructuras de acogida intencionales. Así, con la presencia de unos periodistas que viven una realidad que dinamita el mundo del espectador hasta arrastrarlo a configuraciones narrativas en las que ninguna de las tramas de las anteriores temporadas parece recibir amparo, la serie se centra en intentar gestionar la

¹² Vamos a dedicar el siguiente apartado a esta cuestión.

llegada de internet y los cambios subsiguientes: “los creadores de *The Wire* trasladan a la pantalla los problemas reales de las redacciones y, en relación con la llegada de internet a *The Baltimore Sun* [en la 5ª temporada], se ejemplifica lo que estaba sucediendo en las redacciones de Estados Unidos y que paulatinamente iba a suceder alrededor del mundo, especialmente occidental” (Tous-Rovirosa, 2016, p. 109).

Con unos capítulos finales, por lo tanto, centrados en un mundo que, gracias a internet, no solo tiene otro aspecto sino también otro *sentido de realidad*, y ante el conjunto de disfunciones que han ido obstaculizando la aceptación de estructuras de acogida, nos cuestionamos qué puede finalmente orientar a la vida de los personajes y qué papel ha desempeñado la serie como obra artística capacitada para determinar lo indeterminado.

5. La obra de arte como determinación de lo indeterminado

La autonomía del arte ha encontrado en muchas ocasiones su inspiración y su camino en la estricta imitación (aunque a veces esta imitación se llevara a extremos tales como la deformación, en el caso del cubismo, por ejemplo).

Esta autonomía incluso terminó por condicionar el aislamiento de muchos fenómenos estéticos (Tatarkiewicz, 2004) y también “favoreció la creación de las Bellas Artes, que acudieron a la filosofía como protectora e intérprete. Éstas, emancipadas de lo útil y de la necesidad, inauguraron la estética moderna caracterizada por su desviación de la vida cotidiana. El arte emancipado, referido a sí mismo y no a su contexto (...) podía disfrutarse en nuevos espacios” (García Sánchez, 2017, p. 606).

Con creaciones audiovisuales como *The Wire*, y a partir de “una representación [que va] más allá de lo semiótico o del representacionismo visual” (Contreras, 2017, p. 496) lo que sucede es que la experiencia con las obras de arte o las imágenes “se convierte en un proceso generador de reacciones¹³ (físicas o sociales) en el observador” (Contreras, 2017, p. 496). Esto permite que el arte devenga esencia de la humanidad sin la necesidad de tener que basarse en un esteticismo aplicado a la vida sino más bien en función de su capacidad para liberar al peso de la realidad de muchas de sus subordinaciones (Parada, Ganga y Rivera, 2017); y este proceso generador de reacciones tiene la posibilidad de *enseñarnos*, de manera notablemente efectiva, la creatividad¹⁴ (una ficción audiovisual, en el caso concreto que nos ocupa) (Herazo, Valencia y Benjumea, 2018).

Los hechos ópticos no pueden fundamentar una estructura; sin embargo, una estructura sí que puede fundamentar hechos ópticos (Rombach, 2004). De la misma forma que la realidad del día a día de cada ser humano se construye en una idiosincrasia óptica que refleja su estructura existencial (Ramírez, 2018), así sucede con cualquier propuesta artística, que, como Adorno aseguró, no es más que una

¹³ Historiadores del arte como Schmarsow y Warburg han ido conceptualizando el lenguaje de los gestos en las imágenes. En este sentido, Didi-Huberman (2009, pp. 34-35) destaca que “una imagen, cada imagen, es el resultado de movimientos que provisionalmente han sedimentado o cristalizado en ella. Estos movimientos la atraviesan de parte a parte y cada uno de ellos tiene una trayectoria –histórica, antropológica, psicológica– que viene de lejos y que continúa más allá de ella”.

¹⁴ Como señala Knöbl (2007), la creatividad hace referencia a la energía y la audacia de convivir conscientemente con la contingencia.

ausencia de concepto, por eso “el fin de las obras no es sino la determinación de lo indeterminado, o, como se llega a definir, la expresión estética, la objetivación de lo inobjetivable” (Pinilla, 2007, p. 191).

Cuando esta determinación de lo indeterminado se centra en una realidad transitada (y no siempre pendiente de otras cosas), como en *The Wire*, el producto artístico se expresa, con contundencia ontológica, en la ejecución ficcional de la vida de unos personajes y sus acciones, representando la sociedad desde sus márgenes y ubicando a estos personajes en situaciones liminares en las que sus objetivos personales se han convertido en simples aspiraciones monódicas.

La experiencia de unos personajes que no consiguen adscribirse a las estructuras de acogida que la vida les va ofreciendo es, en *The Wire*, un ejercicio pleno de verosimilitud, porque en la trama narrativa se crean vacíos e incertidumbres que vinculan a los personajes, porque se proponen relaciones de reconocimiento en torno a las cuales giran los presupuestos (morales y sociales) y porque la determinación de lo indeterminado en cuanto creación artística produce una “imagen total” capaz de explicitar sistemas y estructuras¹⁵. Esta imagen total tiene una base que se hace visible y se constata en los hechos, en las tramas narrativas y en las disposiciones expresivas de una totalidad que es respeccional pero que, a pesar de que sus protagonistas no se adscriban a las estructuras de acogida que se les van proponiendo, atraviesan esta totalidad hasta convertir a sus vidas en un actuar originario.

De esta manera, la concreción de lo indeterminado que lleva a cabo toda obra artística no hay que interpretarla como algo milagroso, ni tampoco como un reajuste de las situaciones existenciales que la obra artística propone, ni como una génesis que abre posibilidades de *ser otra cosa* a quienes la protagonizan, sino “solo” un salto de consciencia que, como es evidente, condiciona a la totalidad del ser humano como una intersección con saltos vitales que alzan la existencia individual hasta una fase ontológica cuyas formas existenciales trascienden los parámetros de la expresividad artística.

6. Reflexiones finales

En las narraciones audiovisuales clásicas el papel que desarrollaban la acción y la transformación se desplegaba a partir de “unos personajes que eran lo que hacían, y no al contrario; y lo que hacían era lo que lograba que avanzara la historia” (Casetti y Di Chio, 1998, p. 216). Sin embargo, estudiar la acción (audiovisual) como “representación” implica aceptarla no como un suceso irreductible sino como la ejecución de una serie de acontecimientos; en este artículo que ahora concluye la propuesta de analizar las estructuras de acogida en un producto audiovisual se debe entender como una herramienta al servicio de las ciencias sociales que sirva para diseñar propuestas metodológicas aplicables a manifestaciones artísticas que, aun disponiendo de una dimensión espacio-temporal orgánica y homogénea, generan

¹⁵ Puede tratarse de situaciones canónicas (las subtramas narrativas de cada temporada), de dimensiones simbólicas (el ofrecimiento –fracasado– de la religión al personaje de Bubbles como estructura de acogida para salir de las drogas) o de reclamos icónicos (la delimitación que hace un grupo de policías, sin permiso de sus superiores, de un sitio al que pasan a denominar *Hamsterdam*, un espacio físico –un conjunto de calles– en el que queda “permitida” la venta de droga –a cambio del compromiso de los camellos de liberar el resto de calles de dichas ventas).

reflexiones, discursos, ideas y planteamientos (éticos, sociales, etc.) que no siempre establecen elementos concretivos entre ellos. Se abre, pues, la puerta a futuras investigaciones que centren su objetivo en analizar si el *hacer ser* audiovisual activa realizaciones que proporcionan consistencia a las situaciones y a los hechos que explican, si lo audiovisual se limita a estructurarse como superposición del *saber hacer* de los acontecimientos narrados o si la ficción tiene la posibilidad de concretar un *poder hacer* del que emerjan algunas de las virtualidades de las situaciones audiovisualmente explicadas. Siempre teniendo presente que se trata de “estrategias de interpretación desde las cuales es posible integrar perspectivas de otras disciplinas sin descuidar la película cinematográfica [o la serie] en sí, buscando proponer una salida a la dicotomía entre análisis interpretativo y análisis ilustrativo” (Aristizábal y Pinilla, 2017, p. 11).

The Wire es un Orfeo que desciende hasta las tinieblas de la arquitectura social y de la psique humana. Las escruta, las investiga, las muestra sin escrúpulos; a veces se resigna y en ocasiones sugiere algunas posibilidades alternativas, ofrecidas a la metamorfosis de los personajes y de la vida misma.

Casi veinte años después de su estreno, podemos apreciar que las unidades aristotélicas de acción, espacio y tiempo han quedado reducidas a su expresión mínima. Aquí radica una de las grandezas de *The Wire*: al espacio lo percibimos como una concatenación de interioridades fácilmente extrapolables a otros contextos geográficos; la dimensión temporal se convierte en un decurso fluido en el que todo sigue su cauce y la acción se instituye a lo que *sucede* y a lo que *podría suceder* en una doble postura puesta al servicio del objetivo superior de la expresión artística.

Aunque los personajes no consigan adscribirse a las estructuras de acogida que la ficción dramática les sugiere, vistas (y “recibidas” audiovisualmente) a día de hoy, estas son una agitación ontológica e interna de la situación que les toca vivir a los personajes pero que se corresponde exactamente con el carácter situacional de muchas de las problemáticas que siguen vigentes en las sociedades actuales; por eso podemos decir que el arte nos brinda situaciones *en* y *a través de* las cuales se hace presente todo.

Este “todo”, a pesar de su magnitud, no nos debe preocupar, más bien tiene que servir para resituar e incitar en nosotros algún tipo de pugna y para localizar un yo que quizás habíamos olvidado en alguna de las fases de nuestra vida. Como dejó escrito Marco Aurelio para la posteridad: “el arte de vivir se acerca más al de la lucha que al de la danza”; la lucha es la formalización de la estructura social en la que estamos inmersos y la danza es todo aquello que afecta a nuestra psique. Pero siempre contamos con el arte, río que enriquece nuestra existencia, mar por el que navega la ejecución histórica intergeneracional y océano en el que se ratifica o se diluye la aprobación ontológica de la memoria.

Referencias

- Aristizábal, J. y Pinilla, Ó. (2017). Una propuesta de análisis cinematográfico integral. *Kepes*, 16, 11-32. Doi: 10.17151/kepes.2017.14.16.2
- Beuchot, M. (2016). Tragedia, Phrónesis y Educación por la Experiencia. *Utopía y Praxis Latinoamericana*, 21, 103-111.

- Carrión, J. (2011). *Teleshakespeare*. Madrid: Errata Naturae.
- Casetti, F. y Di Chio, F. (1998). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Castellanos, R. (2014). La educación como estructura de acogida: su crisis y su función. Reflexiones de Lluís Duch. *Revista Ciencias de la Educación*, 43, 144-160.
- Castro, L.C. (2017). Cordones espirituales, cordones de identidad: la misa de investigación en el espiritismo cruzao en Cali (Colombia). *Chungara, Revista de Antropología Chilena*, 49(1), 133-142.
- Cigüela, J. y Martínez, J. (2016). Introducción. En: Cigüela, J. y Martínez, J (eds.). *The Wire University. Ficción y sociedad desde las esquinas* (pp. 21-30). Barcelona: UOC Ediciones.
- Contreras, F. (2017). Estudio sobre los planteamientos teóricos y metodológicos de los Estudios Visuales, *Arte, Individuo y Sociedad*, 29(3). 83-499. Doi: <http://dx.doi.org/10.5209/ARIS.55559>
- Cruz B. (2016). Chicos de umbral y chicos de esquina: La delincuencia juvenil en *The Wire*. En Cigüela, J. y Martínez, J. (eds.): *The Wire University. Ficción y sociedad desde las esquinas*. Barcelona: UOC Ediciones.
- Del Ama, J. C. y López, I. (2016). Bienvenidos a la máquina: Un estudio comparativo de la educación en el Baltimore ficticio y el Hartford real. En Cigüela, J. y Martínez, J. (eds.). *The Wire University. Ficción y sociedad desde las esquinas* (pp. 217-225). Barcelona: UOC Ediciones.
- Didi-Huberman, G. (2009). *La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según AbyWarburg*. Madrid: Abada.
- Duch, Ll. (1997). *La educación y la crisis de la modernidad*. Barcelona: Paidós Educador.
- Duch, Ll. (2002). *Antropología de la vida cotidiana I. Simbolismo y salud*. Madrid: Trotta.
- Fernández, J. (2016). Poder y sociedades disciplinarias en *The Wire*: Foucault, Athusser y Zizek a través de la ficción televisiva. En Cigüela, J. y Martínez, J. (eds.). *The Wire University. Ficción y sociedad desde las esquinas*. Barcelona: UOC Ediciones.
- Floridi, L. (2017). Una defensa del construccionismo: la filosofía como ingeniería conceptual, *Pensamiento*, 73, 271-300.
- Fullat, O. (2000). *Filosofía de la educación*. Madrid: Síntesis.
- García, E. y Lorente, R. (2017). De receptor pasivo a protagonista activo del proceso de enseñanza-aprendizaje: redefinición del rol del alumnado en la Educación Superior. *Opción. Revista de Ciencias Humanas y Sociales*, 33, 84, 12-153.
- García Martínez, A. N. (2012). El género negro se pasa a la televisión: *The Wire* y *The Shield*. *Previously on. Estudios interdisciplinarios sobre ficción televisiva en la Tercera Edad de Oro de la Televisión*, Sevilla, Monográficos Frame, Universidad de Sevilla, pp. 211-226.
- García Sánchez, R. (2017). Reconciliación pragmática entre arte y vida cotidiana. *Arte, Individuo y Sociedad*, 29(3), 603-617. Doi: <http://dx.doi.org/10.5209/ARIS.56127>
- Herazo, C., Valencia A. y Benjumea, M. (2018). Perspectivas investigativas en el estudio de las industrias culturales y creativas. *Kepes*, 17, 27-67. Doi: 10.17151/kepes.2018.15.17.3
- Jagoda, P. (2011). Wired. *Critical Inquiry*, 38(1), 189-199.
- Jiménez, F.; Fardella, C. y Muñoz, C. (2017). Una aproximación microetnográfica de prácticas pedagógicas en escuelas multiculturales Tensiones y desafíos en torno a la escolarización de inmigrantes y grupos minoritarios, *Perfiles Educativos*, Vol 39, 156, 72-88.
- Knöbl, W. (2007). *Speilräume der Modernisierung*. Gotinge: Velbrück.
- Larrañaga, E. y Yubero, S. (2017). Una experiencia de aprendizaje intergeneracional con alumnos universitarios a través de la novela gráfica. *Revista de Humanidades*, 32, 161-182.

- Lasierra, I. (2012). Nuevos caminos en las estrategias narrativas de una serie dramática de televisión: *The Wire* (HBO, 2002-2008). *Revista Comunicación*, 10(1), 150-163.
- Mendoza, R. G. (2017). Inclusión educativa por interculturalidad: implicaciones para la educación de la niñez indígena. *Perfiles Educativos*, Vol 39, 158, 52-69.
- Onandia, M. (2013). Tres obras maestras de la ficción televisiva: *The Sopranos*, *The Wire* y *Mad Men*, Bilduma. *Arts*, 3, 133-150.
- Orsì, R. (2006) (ed.). *El desencanto como promesa*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Pallarès Piquer, M. (2014). El absentismo en la educación secundaria: detección, seguimiento y respuesta de los centros educativos y de los servicios sociales. *Revista Electrónica de Investigación y Docencia (REID)*, 11, 49-68.
- Pallarès Piquer, M. (2017a). Sobre las interpretaciones pedagógicas de Habermas y Rorty: más allá del modelo fundacionalista. *Athenea Digital*, 17(2), 289-311. Doi: <https://doi.org/10.5565/rev/athenea.1968>
- Pallarès Piquer, M. y Chiva, Ó. (2017b). La teoría de la educación desde la filosofía de Xavier Zubiri, *Opción. Revista de Ciencias Humanas y Sociales*. 33, 82, 91-113.
- Parada, J. E., Ganga, F. A. y Rivera, Y. Y. (2017). Estado del arte de la innovación social: una mirada a la perspectiva de Europa y Latinoamérica. *Opción Revista de Ciencias Humanas y Sociales*. 33, 82, 563-587.
- Pérez, C. A. (2017). Sobre la relación entre texto e imagen. Una aproximación semio-fenomenológica a “Fin de etapa”, de Julio Cortázar. *Revista Signa*, 26, 469-491.
- Pinilla, R. (2007). Dialéctica de la gran división. Adorno y los medios de masas. En Cabot, M. (ed.): *El pensamiento de T. W. Adorno: balance y perspectivas* (pp.179-192). Palma: Edicions UIB.
- Ramírez, G. (2018). Hermenéutica heideggeriana aplicada al deporte: Mitsein y aletheia. *Cultura, Ciencia y Deporte*, 13, 38, 167-173.
- Rombach, H. (2004). *El hombre humanizado*. Barcelona: Herder.
- Schrader, P. (1996). Notes of Film Noir. En Silver, Alain y Ursini, James (eds.). *Film Noir Reader* (pp. 53-64). Nueva York: Limelight.
- Sierra, J. E.; Caparrós, E.; Salvador, E. y Martín, V. M. (2017). Hacia una ciudadanía democrática e intercultural. Apuntes para la formación del profesorado. Publicaciones, 47, 37-53.
- Tartarkiewicz, W. (2004). *Historia de seis ideas Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tenos/Alianza.
- Tous-Rovirosa, A. (2016). ¡Paren máquinas! La convergencia mediática llega a *The Baltimore Sun*. En Cigüela, J. y Martínez, J. (eds.). *The Wire University. Ficción y sociedad desde las esquinas* (pp. 105-115). Barcelona: UOC Ediciones.
- Vargas Llosa, M. (2011). Los Dioses indiferentes, *El País*, 23-X-2011: https://elpais.com/diario/2011/10/23/opinion/1319320811_850215.html.